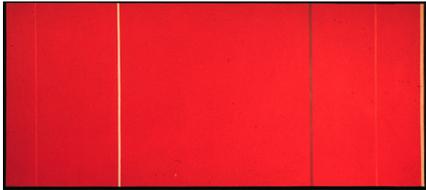


l'art américain : l'école de New-York



¹
Vir Heroicus Sublimis, 1950-51
242 X 541 cm

Pourquoi toujours créer après la Seconde Guerre mondiale ? Comment produire encore des œuvres esthétiques après la « barbarie ordinaire » ? Que dire si ce n'est « l'écriture du désastre » ? Au lendemain du conflit, le monde découvre, stupéfait, l'expérience commune de la destruction, du désenchantement et de la perte. Le trauma donne à l'histoire et à l'humanité un nouveau sens. Tout du moins celui-ci est-il à reconstruire et à édifier différemment. Il en va de même pour l'art qui, confronté à l'aporie et à sa prétendue vanité, ne peut plus être totalement comme avant.

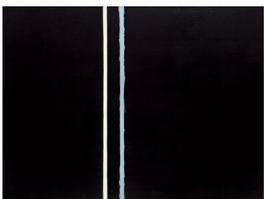
NOUVELLE GÉOGRAPHIE ARTISTIQUE



²
Pollock, *le All Over*

« Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé » : l'injonction de **Barnett Newman**¹ ne désigne rien d'autre que l'absolue nécessité de repenser la création et l'acte créatif, selon un fantasme exalté, voire exaltant de recommencement et de *tabula rasa*.
L'on sait aujourd'hui, à lire l'histoire de l'art telle qu'elle est écrite, ce qu'il advint : l'épicentre de la scène artistique mondiale se déplaça de Paris à New York et consacra les tenants d'un **expressionnisme abstrait** – **Pollock**² en chef de file – au détriment de l'Ancien Monde englué et embourbé dans la vieille tradition et dans son champ de ruines. Irrémédiablement, New York devenait le baromètre infrangible du monde (de l'art) après avoir « volé l'idée d'art moderne », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Serge Guilbaut, l'un des premiers narrateurs de cette histoire aux allures de fable trop linéaire.

LA PEINTURE MADE IN USA



³
The Promise, 1949
130 X 173 cm



⁴
Untitled, 1968
45 X 60 cm

Si la Seconde Guerre mondiale a ébranlé le monde, les États-Unis, pour avoir eu leur territoire sensiblement épargné et symboliquement inviolé, n'ont pas ajouté le poids des ruines au poids de l'affliction. Aussi, cette préservation topographique suscitait-elle un optimisme foncier qui, se soustrayant à la tutelle européenne, pouvait rivaliser, jusqu'à le détrôner, avec l'Ancien Monde. *Made in USA*, la peinture opérerait sa révolution. La prééminence française cédait face au leadership américain.

— New York n'est pas toute l'Amérique

L'abstraction américaine organise la conquête du monde sur fond d'une mythologie primitive, pacifiste et universalisante. L'Europe fut mais les États-Unis seront. Les *zips* de **Newman**³, la *color-field painting* de **Rothko**⁴ et l'*action painting* de **Pollock** irriguent et transcendent la scène artistique mondiale. Soutenus par une critique expansionniste incarnée par Clement Greenberg, les *Mythmakers* demeurent avant tout new-yorkais et discriminent une part considérable du territoire nord-américain. Les toiles des Californiens **Sam Francis**⁵ et **Frank Lobdell** ou du Canadien **Riopelle**, viennent densifier, en le complexifiant, ce « triomphe de l'art américain » célébré par Irving Sandler.

Il convenait donc de réviser, revisiter et nuancer les prémices d'une hégémonie transatlantique qui devra attendre 1964 pour soulever son premier trophée, vécu par certains comme une mise à mort : le grand prix de peinture attribué par la Biennale de Venise à **Robert Rauschenberg**.

— Un enjeu politique

Mais ce point de vue recoupe un enjeu politique primordial. L'expressionnisme abstrait, avec des artistes phares comme **Jackson Pollock** ou **Willem de Kooning**⁶, est activement soutenu par le gouvernement américain pendant la guerre – et ce



⁵
Toward Disappearance, 1958
275 X 319 cm



⁶
Woman II, 1952
150 X 110 cm

jusqu'à la fin des années 1950 –, comme modèle d'une idéologie extensible à tout l'Occident, contre le réalisme communiste et les valeurs qui lui sont rattachées. L'implication du MoMA dans la politique étrangère américaine est également importante au cours de cette période. En 1952, celui-ci met en place un programme pour la diffusion internationale de l'expressionnisme abstrait, indirectement financé par la CIA avec intervention de ses agents dans le commissariat des expositions à l'étranger.

L'EXPRESSIONNISME ABSTRAIT

Contemporain de ces recherches artistiques européennes, apparaît dans les années quarante, à NEW YORK, le premier mouvement d'avant-garde sur le sol américain : **l'Expressionnisme abstrait**, une peinture émancipée des modèles européens (même si sensible aux procédés surréalistes, et à l'influence des peintres européens abstraits exilés aux Etats-Unis). Ce sont des préoccupations communes qui président au regroupement d'une quinzaine d'artistes dans les années quarante à New York. D'avantage une attitude qu'un style, l'Expressionnisme abstrait se caractérise par une intensification de l'expression personnelle, de la charge émotionnelle, et par l'interaction spontanée entre l'artiste, son matériau et la surface plane de son support, dans un esprit qui s'apparente étroitement à l'existentialisme. « *La peinture est découverte de soi* » (Pollock). Après 1948, on distingue deux tendances au sein de l'Expressionnisme abstrait.



8
Autumn Rythm, 1950
260 X 520 cm



7
Painting number two, 1954
204 X 279 cm

– Action painting et geste

La première, gestuelle, « *Action painting* », avec **Kline⁷**, **Pollock⁸**, **De Kooning⁹**, est héritière de « l'automatisme psychique » du Surréalisme. Elle est définie par Harold Rosenberg : la toile de ces peintres devient une « *arène où agir* », où « *seule importe la révélation contenue dans l'acte* ». Spontanéité créatrice, emphatisation du fait même de peindre, valeur de performance de l'activité (rapidité d'exécution, exploit physique, peinture dansée...), cette liberté s'accompagne aussi d'une nouvelle approche des matériaux et des techniques (toile travaillée à plat sur le sol, grand formats, drippings (dégoulinures), giclées, éclaboussures... et d'une nouvelle conception de l'espace, sans profondeur, frontal, présentant une répartition uniforme des différents éléments picturaux, sans hiérarchisation sur toute la surface du tableau, qui semble ainsi se prolonger au-delà de ses bords et repousser les limites de la toile (composition en « *all over* »).

– Color field ou l'exaltation de la couleur

La seconde tendance « *Color field* » (**Rothko¹⁰**, **Still**, **Newman**), exaltation de l'autonomie de la couleur, vibration chromatique, introduit un espace nouveau, bidimensionnel. Ces artistes explorent la couleur par opposition à l'impact expressif de la ligne. L'immensité des plages colorées, qui enveloppent le spectateur, est destinée à favoriser une méditation d'ordre transcendantal. Tous ces artistes sont animés de préoccupations politiques et métaphysiques (judaïsme, bouddhisme, jungisme, profondes motivations spirituelles), sont portés à l'introspection, ont suivi avec intérêt les expériences surréalistes de mise au jour de l'inconscient et ont souvent une conscience tragique de leur époque troublée par la guerre et la guerre froide.

New York connaît ainsi une effervescence artistique, qui se manifeste dans les galeries (Galeries Peggy Guggenheim, Betty Parsons, Kootz...), et dans le débat critique animé par deux figures principales. Harold Rosenberg est une critique existentialiste de l'Expressionnisme abstrait, pour qui peindre est un « événement » subjectif qui vaut plus que son résultat formel. Il invente le terme de « *Action painting* » et se trouve à l'antithèse des écrits de Clement Greenberg qui prône l'analyse purement formaliste de la peinture (formes, couleurs, surfaces, bidimensionnalité...) et avance l'idée d'une peinture auto-référencée, qui se prend elle-même comme sujet.

– Hard-edge, géométrisme et contours nets

Enfin, on parle de **Hard-edge** (peinture aux contours nets), au sujet d'un ensemble de peintres, **Held**, **Kelly¹¹**, **Noland¹²**..., dont les œuvres se divisent en pans colorés et formes nettement définis, présentant un certain géométrisme et une palette limitée. Le **Hard-edge** se démarque de l'Expressionnisme abstrait par son refus de la gestualité, et se rapproche du **Color field**. Cette question de la limite des zones internes au tableau est liée à celle des limites du tableau lui-même et annonce les préoccupations de certains artistes postérieurs.



9
A Tree in Naples, 1960
200 X 150 cm



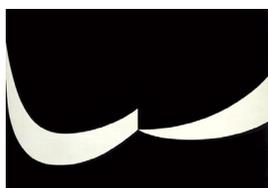
10
N 19 (Slate Blue and Brown on Plum), 1958- 241 X 229 cm



12
Turnsole, 1961
239 X 239 cm



11
Spectrum Colors arranged by Chance, 1951
97 X 97 cm



11
Atlantic, 1956
205 X 292 cm

POP ART, UNE PEINTURE DE LA SOCIÉTÉ DE CONSOMMATION

Le Pop Art apparaît dans les années soixante, autour d'Andy Warhol, Roy Lichtenstein ou Jasper Johns. Il consiste, à l'origine, à introduire dans l'espace du musée des objets tirés de la culture populaire, canette de soupe, boîte de lessive ou drapeau américain. A la différence du ready-made, cependant, il en fait souvent des répliques peintes ou sculptées en forme de trompe-l'oeil. Le Pop Art a été, pour cette raison, souvent comparé à un art célébrant naïvement la société de consommation, mais il est loin de se réduire à ce lieu commun. Contre l'expressivité vibrante d'un Rothko, d'un Motherwell ou d'un Newman, le Pop Art revendique en fait une peinture sans profondeur, mécanique, superficielle, jugée plus apte que les émois de la subjectivité romantique à dire le trouble de l'immédiat après-guerre.

Andy Warhol et les icônes

Andy Warhol est une figure mythique du Pop Art. En réaction à l'art abstrait, le Pop Art utilise les icônes de la société de consommation –la célèbre conserve de soupe Campells- et ses techniques pour le principe sériel. Warhol croise le glamour et le morbide dans ses thèmes, aux couleurs vives et saturées s'ajoute un motif récurrent et parfois violent, tranchant totalement avec les symboles qu'il véhicule. Appartenant à l'ensemble plus large des Disaster Series, les sérigraphies sur papier Electric Chairs neutralisent cette image emblématique de l'Amérique qu'est la chaise électrique au même titre que le Coca-Cola ou Marilyn Monroe.